

# MÚSICAS POPULARES Y MÚSICAS DE ESTADO: SOBRE UNA VERSIÓN ROCK DEL HIMNO NACIONAL ARGENTINO\*

Esteban Buch\*\*

## Resumen

El destacado músico argentino Charly García produjo, para escándalo de muchos y satisfacción de algunos, una versión “rock” del himno nacional de su país. El presente texto analiza tal hecho, en el marco de las relaciones entre música, política y sociedad, en una argentina que salía de la época de las dictaduras militares de final del siglo XX.

## Abstract

The prominent Argentinian musician Charly Garcia produced, for scandal of many and the satisfaction of others, a “rock” version of the national anthem of his country. This text discusses this fact in the context of relationships among music, politics and society in an Argentine which was leaving behind the era of military dictatorships at the end of the twentieth century.

**Palabras clave:** Charly García, Himnos Nacionales, Música Contemporánea, Rock Argentino, Dictadura y Democracia.

**Key words:** Charly García, National Hymns, Contemporary Music, Argentinean Rock, Dictatorship and Democracy.

---

\*« Musiques populaires et musiques d'État: à propos d'une version rock de l'Hymne National Argentin », en *Musiques populaires : usages sociaux et sentiments d'appartenance* (Sous la direction de Giulia Bonacci et Sarah Fila-Bakabadio). Paris, Centre d'études africaines. EHESS, 2003, pp. 15- 26. [Traducción revisada y autorizada por el autor para la revista *Sociedad y Economía*, de la Universidad del Valle]. Artículo recibido el 9 de Septiembre de 2008, aprobado el 1 de Octubre de 2008.

\*\* Especialista de las relaciones entre música y política, Esteban Buch (Buenos Aires, 1963) enseña en l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París. Entre sus libros se cuentan *O juremos con gloria morir* (Sudamericana, 1994), *La Neuvième de Beethoven – Une histoire politique* (Gallimard, 1999; trad. cast. El Acantilado, 2001), *Le cas Schönberg* (Gallimard, 2006) e *Historia de un secreto – Sobre la Suite lírica de Alban Berg* (Interzona, 2008). Dirección electrónica: buch@ehess.fr

Los himnos nacionales han sido creados o adaptados por los Estados para funcionar en el espacio público como marcas rituales de la existencia política del pueblo. Su papel en la formulación de la identidad de la nación hace que los discursos y prácticas que caracterizan su circulación puedan a veces coincidir con aquellos que rodean ciertas músicas populares. Por lo general, sin embargo, esos himnos no han sido pensados como parte de la música popular. De manera inevitable estas piezas llevan las huellas del momento cultural y político en el que fueron compuestas, y sobre todo presentan rasgos de los grandes modelos brindados en el siglo XVIII por el *God Save the King* y la *Marseillaise*. En todo caso, aunque son muy raros los ejemplos de himnos nacionales directamente inspirados en un patrimonio musical tradicional, la pertenencia del himno a un género musical determinado tiende a desaparecer frente a su estatus simbólico en el seno de la comunidad nacional. El himno nacional se vuelve el símbolo musical de “todos” a condición de ignorar sus rasgos estilísticos y genéricos particulares, fortaleciendo así una identidad nacional que se piensa como uniforme e inalterable.

Es por esto que a menudo las versiones de los himnos nacionales debidas a músicos populares han sido consideradas por sectores conservadores como atentados a la integridad del símbolo nacional y por lo tanto como atentados contra la propia nación, y esto aun en el caso de arreglos que *a priori* no fueron pensados como una parodia o una crítica de la versión oficial. Frente a esa crítica conservadora, los desplazamientos estilísticos y retóricos introducidos por ciertos artistas han sido justificados en nombre de la dimensión subjetiva del sentimiento de pertenencia a la comunidad nacional, de la legitimidad de los géneros practicados por esos músicos, de la presencia pública de un grupo generacional susceptible de reconocerse en esas músicas, o de la pertinencia de su eventual dimensión crítica. A veces también, simplemente, esas versiones han sido justificadas en nombre de la libertad de expresión. Todos esos elementos estuvieron presentes durante la polémica desencadenada en 1990 en la Argentina por la versión del himno nacional debida al rockero Charly García, quien en esto seguía las huellas de músicos como Jimmy Hendrix y Serge Gainsbourg.

Para numerosos argentinos que vivieron la experiencia de la última dictadura militar (1976-1983), con las violaciones masivas de los Derechos Humanos inducidas por la represión ilegal de la izquierda revolucionaria y luego la catástrofe de la Guerra de las Malvinas -que iba a significar el fin del régimen dictatorial-, la versión oficial del himno nacional permanecía asociada a una forma de violencia simbólica. La grabación realizada algunos meses después del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 por la banda del Ejército con el Coro del Teatro Colón fue la expresión más acabada de la apropiación del símbolo sonoro nacional por el patriotismo militarista: la principal institución de la “alta cultura” musical –el Teatro Colón– se aliaba con las fuerzas musicales de la institución militar, para producir la más “estatista” de las músicas de Estado.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Himno Nacional argentino, Banda militar del ejército argentino / Coro Estable del Teatro Colón*, dir. Teniente Coronel de Banda Luis Addis, LP. EMI, 1976. Para el concepto de *música de Estado* ver Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*. Paris, Gallimard, 1999 –Hay traducción en castellano–.

A través del sistema escolar y el servicio militar obligatorio, reforzados por la extensión al conjunto de la comunidad nacional por medio de las fiestas patrióticas, el himno nacional había jugado durante generaciones un papel destacado en el marco del ritual republicano. Ese ritual, por medio del cual el Estado busca asegurarse la fidelidad de cada individuo al pacto de sacrificio que hace de cada uno un ciudadano completo en nombre de un principio colectivo trascendente, es resumido en ese “nosotros” que canta “Coronados de gloria vivimos/ O Juremos con gloria morir”. Pero sólo una dictadura como aquella conducida por el General Jorge Rafael Videla pudo hacer de ese canto colectivo el arma de un combate físico real, no contra el enemigo exterior evocado en el texto del himno, sino contra una parte de la comunidad nacional –los miles de jóvenes militantes “desaparecidos” en los centros clandestinos de tortura y luego lanzados aun vivos desde un avión al Río de la Plata. Sólo una campaña como aquella iniciada el dos de abril de 1982 por el general Leopoldo Galtieri con el desembarco en las Islas Malvinas, pudo deducir de esas palabras un argumento para justificar el sacrificio en el altar de la patria de cientos de reclutas inexpertos, caídos bajo las balas de soldados ingleses muy bien preparados para el combate.

El himno nacional argentino fue compuesto en 1813, tres años después de la primera revolución contra la Corona española (25 de mayo de 1810), tres años antes de la declaración de Independencia (9 de julio de 1816). El autor del texto fue Vicente López (1784-1856), un político comprometido con el proyecto revolucionario, que participó en la mayor parte de los numerosos gobiernos de aquellos años. Poeta aficionado, apasionado de Homero y Virgilio, cultivó una forma de neoclasicismo que estaba de moda en la época de la Revolución, pero que nadie recordaría una generación después. El compositor de la música, Blas Parera (1777-c. 1830), nacido en Barcelona, era uno de los raros músicos profesionales de Buenos Aires capaz de escribir canciones patrióticas –un nuevo género musical cuyo modelo principal, la *Marseillaise*, se escuchaba entre la elite local desde 1794. Esto último no había sido obstáculo, sin embargo, para que a los rasgos estilísticos propios de los cantos revolucionarios y las músicas militares Parera sumara reminiscencias de la ópera italiana, explícitas en la larga introducción instrumental del himno, un símbolo de una batalla tan largo como la parte cantada que le sigue.

Sin embargo puede decirse que el verdadero creador del himno nacional fue el propio Estado argentino, la propia Asamblea Constituyente que lo había encargado a los dos artistas con el fin de “inspirar el inestimable carácter nacional, y aquel heroísmo y ambición de gloria que ha inmortalizado a los hombres libres”<sup>3</sup>. El canto colectivo es pues desde el vamos concebido como un instrumento político clave en el proceso de “invención de la nación”, desarrollado en una colonia insurgente particularmente pobre en recursos simbólicos unificadores, lo mismo que como un instrumento para

---

<sup>2</sup> Ver Tulio Halperin Donghi, *Tradición, política española e ideología revolucionaria de mayo*. Buenos Aires, CEAL, 1985, p. 78.

<sup>3</sup> Decreto de la Asamblea Constituyente reproducido en la comunicación del triunvirato del 12 de mayo de 1813. Ver Carlos Vega, *El Himno Nacional argentino*. Buenos Aires, EUDEBA Buenos Aires, 1962, Cap. 1.

reforzar las condiciones subjetivas que ayudaran a producir el compromiso militar en la lucha contra el ejército español. Esta Asamblea del año XIII llevará lejos su acción revolucionaria al punto de ser acusada de “Jacobinismo” —una acusación exagerada que, sin embargo, le hace justicia al anticlericalismo del régimen, reflejado en el carácter laico del himno. La siguiente es la primera de las nueve estrofas, seguida de su correspondiente estribillo:

*Oíd mortales el grito sagrado  
Libertad, libertad, libertad  
Oíd el ruido de rotas cadenas  
Ved en trono a la noble igualdad  
Se levanta a la faz de la tierra  
Una nueva y gloriosa nación  
Coronada su sien de laureles  
Y a sus plantas rendido un león.*

*Sean eternos los laureles  
Que supimos conseguir  
Coronados de gloria vivamos  
O juremos con gloria morir.*

La imagen del León en el último verso de la estrofa citada apunta a la Corona española de manera explícita, al punto de que en el año 1900 el Gobierno nacional, cediendo a las presiones de los inmigrantes españoles asentados en la Argentina, la reemplazó por otro pasaje del mismo poema:

*Ya su trono dignísimo abrieron  
Las Provincias Unidas del Sur  
Y los libres del mundo responden  
Al gran pueblo argentino salud.*

El triple grito de libertad, así como el elogio de la igualdad, son las marcas más claras del contenido republicano del texto, regularmente reivindicado por todos aquellos que reivindican una visión democrática o progresista de la vida nacional. Por lo demás el llamado a la muerte gloriosa en el estribillo, destacado sobre un ritmo de marcha militar, concuerda muy bien con las visiones nacionalistas y militaristas de la historia y de la política, autorizando a los representantes e ideólogos del ejército a ver ahí, más allá de las coyunturas particulares, la mejor enunciación de sus valores.

El potencial polisémico desplegado en el texto alrededor del pacto fundador común explica la diversidad de las versiones, interpretaciones y apropiaciones de este símbolo, que más allá de los rituales oficiales han producido a lo largo de la historia nacional los actores sociales más diversos —partidos políticos, grupos ideológicos o asociativos, artistas e intelectuales.<sup>4</sup> Y ello no sólo como prueba de fidelidad al Estado, sino

---

<sup>4</sup> Ver Esteban Buch, *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

también para reivindicar el derecho de cada enunciador a ser incluido en la comunidad nacional, declarándose llegado el caso la única encarnación legítima de ésta, o aun como una forma de expresar una posición crítica o revolucionaria. Sin olvidar el papel de los himnos nacionales en las relaciones entre los Estados, por ejemplo con ocasión de eventos deportivos, vector privilegiado, como se sabe, de las pasiones nacionales o nacionalistas, en Argentina como en muchas otras partes.

Así fue como en 1990, durante el Mundial de Fútbol de Italia, el himno argentino fue objeto de una verdadera polémica internacional: chiflado por una parte del público italiano durante la semifinal ganada frente al equipo local, y luego de nuevo chiflado antes de la final perdida contra Alemania, la reacción de cólera e impotencia de Diego Maradona frente al “ultraje al símbolo patrio” se convirtió en la Argentina en el símbolo mismo de la derrota.

Ese fue el momento escogido por el rockero Charly García para presentar su versión personal del himno nacional argentino, última canción de un álbum titulado *Filosofía barata y zapatos de goma*. Algunas semanas después del Mundial, Charly García cantará el himno al cerrar la serie de conciertos que acompañó el lanzamiento del disco, luciendo en esta ocasión una camiseta de futbolista con los colores de la bandera nacional y, en la espalda, el número diez de Maradona. La voluntad de reparar el ultraje recibido durante el Mundial era clara.

El escándalo, sin embargo, estalló enseguida, cuando el 19 de octubre de 1990, primer día en que la radio hizo sonar lo que desde ahí se conoció como “el himno de Charly”, un tal Carlos Horacio Hidalgo entabló una demanda por ultraje al himno nacional, delito señalado en el Código Penal y castigado con uno a cuatro años de prisión.

La identidad del artista es un elemento importante del episodio. Desde finales de los años sesenta, Charly García era una de las principales figuras del rock argentino.<sup>5</sup> El “género” había sido llamado *rock nacional* para distinguir a los músicos que habían decidido cantar en español y no en inglés, lo cual había sido la opción de los primeros émulo locales de los Beatles y los Rolling Stones; también, para connotar una identidad cultural que se tratará de imponer al lado de las formas tradicionales y legitimadas de música popular, tales el folclore o el tango. Fue un proceso de reconocimiento largo y difícil, si se tienen en cuenta las dificultades propias de la constitución de una “cultura juvenil”, regularmente amenazada por los sectores conservadores, pero eventualmente coronada por el éxito.<sup>6</sup> En esto último pesó el cambio de actitud de los militares que, después de haber perseguido a estos músicos y a su público durante muchos años, comprendieron, precisamente en el momento de la guerra de 1982, el beneficio que podían sacar para su propaganda. Así le concedieron súbitamente a esta música en castellano importantes medios de difusión, en reemplazo del ahora prohibido rock en inglés - sin lograr por ello satisfacer a todos sus aliados ni verdaderamente enrolar para su causa a los propios músicos, como lo muestra el mismo caso de Charly García, autor de muchas canciones que cuentan entre los mejores testimonios artísticos de la violencia de los años de dictadura.

---

<sup>5</sup> Ver Sergio Marchi, *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.

<sup>6</sup> Ver sobre todo Eduardo Berti, *Rockología. Documentos de los 80*. Buenos Aires, BEAS, 1994.

Independientemente de este contexto político, la fama de provocador de Charly García, que él mismo había cuidadosamente cultivado, explica que el mero anuncio de su decisión de interpretar el himno nacional desencadenara un sentimiento de indignación en los nostálgicos de la dictadura y ciertos grupos conservadores. Así como una sospecha de escándalo inminente entre sus admiradores, y aun entre ciertos periodistas conocedores de su “actitud provocadora”. La primera pregunta hecha a Charly García por el crítico Eduardo Berti en el periódico de izquierda *Página 12* fue: “¿Hay una intención de ironía o de parodia en tu versión?” La respuesta fue clara: “En vez de '*al gran pueblo argentino salud*' yo podría haber dicho '*al gran pueblo argentino fuck you*', pero no, porque no fue mi intención”.<sup>7</sup>

Es un hecho que este *Himno de Charly* no es paródico, como lo había sido en 1977 el *God Save the Queen* de los Sex Pistols, o en 1979 *Aux armes etc.* de Serge Gainsbourg. La interpretación de García está más cerca del *Star Spangled Banner* de Jimmy Hendrix (1969), versión instrumental que el músico había justificado en nombre de un patriotismo moderado –lo cual no impidió que algunos escucharan ahí los desgarramientos de su generación frente a la Guerra de Vietnam. También, la versión de García puede asemejarse al *God Save the Queen* grabado por el grupo *Queen* al final del disco *A Night at the Opera* (1975), si dejamos de lado la alusión en el título al nombre del grupo, que bien puede pasar por una subversión semántica en sí.

En todo caso, en 1990 Charly García se limita a cantar el himno nacional argentino, sin modificar el texto ni la melodía, salvo por ciertas inflexiones expresivas, pequeñas modificaciones de tono que pueden eventualmente interpretarse como indicios de cierto sufrimiento existencial frente a la realidad nacional presente o pasada. Por ejemplo el momento del final, “...con gloria morir”, prolongado a la manera de un quejido, que aparece sobre todo como una marca del carácter *subjetivo* de la interpretación. Esta subjetividad, precisamente, constituye la principal novedad introducida por el artista en la historia de este himno (si dejamos de lado una versión danzada en 1916 por Isadora Duncan, repitiendo en Buenos Aires el gesto hecho en París con *La Marseillaise*).

Algunas declaraciones de Charly García confirman esta intención subjetiva: “¿Qué más lindo que grabar el Himno y poder tararearlo en el baño de tu casa? Por qué sólo tenemos que escucharlo cuando se muere alguien o se declara una guerra o hay que levantarse a las seis de la mañana para ir al colegio y ver cómo levantan todos los días la bandera, siempre lo mismo? Por culpa de eso uno termina asociando una canción tan linda con la idea de que es un plomazo”. Así, se trata de arrancar el himno a su monopolio de Estado, incluso a su estatus simbólico, para hacer de él una canción como las otras y redescubrirla como música. Al mismo tiempo, en las palabras de García este deseo de des/simbolización se articula a una reivindicación generacional en donde se manifieste la experiencia de los años recientes: “Ese '*libertad, libertad, libertad*' lo podés decir las tres veces de una manera distinta: puede sonar como una protesta o como un pedido. [...] Soy parte de una generación que es libertad y se la tiene bien ganada. [...] Se qué es la libertad y se qué es perderla”.

---

<sup>7</sup> “El Himno para todo público”, *Página 12*, 28 de octubre 1990.



Esta dimensión generacional de ninguna manera pasa desapercibida. En los periódicos se hablará de manera sistemática de una “versión rock” del himno, lo que no confirman verdaderamente los rasgos musicales de la grabación. Con el anuncio de la demanda por ultraje presentada ante un juzgado acompañando la aparición del disco, el *Himno de Charly* va a suscitar inmediatamente un amplio debate que, en un país aun en pleno período de “transición democrática”, ofrece posiciones encontradas sobre el problema de la identidad nacional. El detalle de estas discusiones muestra por lo demás que ellas no siempre obedecen a los “cortes” generacionales o políticos tradicionales. Es verdad que los grupos de notables argentinos fastidiados con la interpretación de García son todos personajes conservadores y nacionalistas, y en ciertos casos gente que había estado cerca de la dictadura. Por otra parte, aun si los rockeros tienen una posición unánime de rechazo frente a la acusación de ultraje al himno, algunos de ellos no acuerdan con la idea de una representatividad colectiva, negándose a ver en el gesto de Charly García otra cosa que el deseo un poco megalómano de soñarse como héroe nacional post-moderno.

Pero la sorpresa mayor viene de la acogida favorable que le reservan numerosas figuras del *establishment*, como el intendente de Buenos Aires Carlos Grosso, o el director de orquesta Pedro Ignacio Calderón. Ciertos maestros de escuela declaran su interés por esta manera no convencional de estimular la fibra patriótica de los alumnos en los cursos de instrucción cívica, e incluso, a título personal, ciertos militares afirman que la famosa “versión rock” no se halla desprovista de patriotismo. En fin, el juez encargado del caso, Néstor Blondi, no contento con declarar un sobreseimiento, va a mencionar su “esperanza de que en el marco adecuado, la difusión o interpretación de dicha versión pudiera ser un vehículo emocional, nada desdeñable, que sin menoscabo de la versión original sirva para exaltar los sentimientos de nacionalidad de los ciudadanos jóvenes”.<sup>8</sup>

En la entrevista ya citada, Charly García había resumido su posición diciendo: “Si es la canción nacional, es de todos, mía también, así que supuestamente puedo hacer con ella lo que quiero”. Sobre este punto, sin embargo, los acontecimientos le mostrarán que estaba equivocado. La casi totalidad de los defensores del *Himno de Charly* insisten en que se trata de una versión “respetuosa” del símbolo nacional, sin jamás poner en cuestión ese principio del respeto. La única excepción en este punto es la de un diputado trotskista, Luis Zamora, que, no sin paradoja, va a expresar un argumento de corte netamente liberal: “Repudiamos cualquier forma de censura. Un artista tiene el derecho a expresar sus sentimientos con la más amplia libertad”. Ello se diferencia de los argumentos a favor del sobreseimiento del juez Blondi, que no se basan en la libertad de expresión de la que debería gozar toda artista para hacer del himno lo que quiera, sino más bien en la convicción de que lo que ha hecho efectivamente Charly García es compatible con la exaltación del “sentimiento nacional” de los jóvenes, ajustándose ello muy bien, al fin de cuentas, con los objetivos de la Asamblea Constituyente de 1813, por lo menos en su componente militar. De esta manera, un gesto artístico con un potencial iconoclasta innegable puede ser llamado en refuerzo de un discurso patriótico, aquel que busca la renovación del lazo emocional subjetivo de los ciudadanos con la Nación, a la luz de las recientes mutaciones históricas, culturales y generacionales.

---

<sup>8</sup> Declaraciones publicadas en la prensa argentina – véase sobre todo *Clarín* y *Página 12*-, entre el 27 de octubre y el 12 de noviembre de 1990.

Así pues, el himno argentino versión Charly García se encuentra en una posición relativamente incómoda, la de que la aplaudan actores que, normalmente, habrían debido percibir en él una amenaza para sus valores. Pero aun hay que precisar que, en lo que se refiere directamente al músico, lo inconfortable de esa posición parece haber sido muy relativa, pues desde el primer día Charly no había vacilado en declarar a la prensa que lo interrogaba sobre las consecuencias del escándalo: “Ojalá que haya lío, así vendo más discos”. Acaso la ambigüedad misma de su gesto explique su éxito: no solamente el himno nacional quedará inscrito en el repertorio del artista, sino que no será raro que muchos años después de haber sido grabada la versión se la escuche en manifestaciones políticas de los más diversos colores. Desde este punto de vista, el *Himno de Charly* es un símbolo de las inflexiones recientes de la identidad nacional en la Argentina, y también uno de los raros ejemplos de un acercamiento logrado entre músicas populares y músicas de Estado.